GEORG RITTER VON KIESZKOWSKI

EINE TAFEL VON HANS DÜRER
IN DER KRAKAUER DOMSCHATZKAMMER

1913

SONDERABDRUCK AUS DEM JAHRBUCH
DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES
DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR
DENKMALPFLEGE 1912

Ein Gemälde von Hans Dürer in der Krakauer Domschatzkammer

Von Georg R. v. Kieszkowski

I.

Am 5. September 1516 schrieb[1]) der in Krakau sich aufhaltende Antonius Gadius, *medicus Italus*[2]), dem kunstliebenden Bischof von Płock, Erasmus Ciołek (Vittelius)[3]): . . . *dum per urbem Cracoviam, uti assolet animi parumper relaxandi causa vagarer, aedesque ipsas insigniores suspicerem, in plateam Canonicorum veniens magnificentissimum vidi palatium sapientissime constructum, foribus fenestrisque pulcherrimis ornatum, quod* (*pace?*) *aliorum dixerim non solum amplitudine, verum etiam mira quadam fabricae gratia sic reliqua Palatia superat et excellit, quantum viburna cupressi. Cuius nam esset tale omni preconio dignissimum opus et sculptae litterae, et ali* (*sic*) *mihi pariter declararunt, quibus dixi, utinam huius similes essent, caeteri Praelati, et Ecclesiae bona et utilia et in exemplorum imitandum exponerent* . . .[4]).

[1]) Teki Naruszewicza, Ms. 32, str. 135 = Die sog. handschriftlichen Mappen des Historikers Naruszewicz (XVIII. Jh.), Ms. 32, S. 135, im Archiv des fürstlich Czartoryskischen Museums in Krakau.

[2]) Der Zuzug der Italiener nach Krakau war bereits seit dem Beginne des XV. Jhs. sehr stark und seit der Heirat Sigismunds I. (Jagellonen) mit Bona Sforza (1518) stieg die Zahl der italienischen Ankömmlinge in hohem Maße (vgl. Dr. Johann Ptaśnik, Z dziejów kultury włoskiego Krakowa [Rocznik krakowski, T. IX, str. 1—148] = Zur Geschichte der italienischen Kultur in Krakau [Krakauer Jahrbuch, Publik. des Vereines zur Erforschung der Geschichte und der Denkmale der Stadt Krakau. 1907, Bd. IX, S. 1—148]). Unser Italiener hieß wahrscheinlich Gaddi. Italienische Ärzte waren seit dem XV. Jh. keine Seltenheit in Krakau. Im liber iuris civilis (Cracov) Nr. 1536 lesen wir unter dem Jahre 1426 von einem Johannes Medicus Italus. Mit Königin Bona kamen (1518) deren zwei: Joannes Andreas de Valentinis, S. Reginalis Maj. Phisicus und Jacobus Zophus Barensis, S. Reginalis Maj. Phisicus. Vielleicht ist unser Antonio Gaddi mit dem unter 1536 und 1541 erwähnten Joannes Antoninus bezw. Joannes Antonius Phisicus identisch, da beide keine Hofärzte gewesen (A. Grabowski, Starożytnicze wiadomości o Krakowie. Kraków 1852, str. 223 = Altertümliche Nachrichten über Krakau. Krakau 1852, S. 223).

[3]) Erasmus Ciołek, Bischof von Płock seit 1503, Doktor der Philosophie und des kanonischen Rechtes, großer Förderer der Künste und der Wissenschaften, Gesandter Sigismunds I. in Augsburg (1518) und in Rom, wo er sich die Gunst des Papstes Leo X. zu erwerben wußte. Er starb 1522. — Płock, Hauptstadt des heutigen Gouvernements Płock in Kongreß-Polen, ist bis jetzt Sitz des Diözesanbischofs.

[4]) Die obenerwähnte *platea Canonicorum* = ulica Kanonicza = Domherrngasse ist eine von den bis nun zum königlichen Wawelschlosse führenden Straßen, in der sich eine Reihe von in italienischer Renaissance gebauten und auch heute von den Domherren bewohnten Palästen erhebt. Über den Eingangstoren derselben sind in Stein gemeißelte, lateinische Inschriften angebracht und tritt man in den Hausflur hinein, so erfreut einen der Anblick stimmungsvoller *cortili*, die die Erinnerung an ihre südliche Heimat wachrufen. Welchen Palast unser Italiener gemeint hat, ist schwer zu sagen; immerhin scheint es zweifellos zu sein, daß es sich hier um ein von einem italienischen Architekten errichtetes Domherrnhaus handelt, worauf schon die

Dieser reizende Palast, dessen *fabricae gratia* — man möchte mit Vasari sagen: *gentile bellezza* — den italienischen Arzt gefangennahm, war jedoch nur ein Abglanz jener „Herrlichkeit“ (wie es, dem Sinne nach, der polnische Historiker Justus Decius sagt), die der zukünftige Gemahl der Bona Sforza, König Sigismund I (1506—1548), auf der in unmittelbarer Nachbarschaft der „Domherrngasse“ sich erhebenden Wawel-Anhöhe eben in dieser Zeit ins Leben rief. Es war dies die königliche Residenz, ein Werk italienischer Architekten. Denn schon von seiner Kindheit an war Sigismund (geb. 1467) von humanistischer Atmosphäre umgeben, da mit seiner Erziehung der berühmteste unter den in Polen im XV. Jh. wirkenden Humanisten, Filippo Buonacorsi da San Gimignano, genannt il Callimacho, betraut war[5]). Schon in seinen jungen Jahren, als er noch als königlicher Prinz die Gastfreundschaft seines Bruders, des Königs Wladislaw von Böhmen und Ungarn, vorerst in der alten Stadt Buda[6]) und später in Schlesien genoß und mit den ungarischen Bischöfen (Thomas Bakács u. a.) in Beziehungen trat, ließ er die Kunst der italienischen Renaissance auf sich wirken. Ein Italiener liefert ihm *picturas aedificiorum*, in seinen Diensten steht ein Franciscus murator Italus, die Wände und die Bänke seiner Gemächer schmücken italienische Teppiche, er selbst trägt auch gerne weiche Samthauben nach italienischer Sitte. Derselbe Francesco, ein vermutlicher Schüler des Ambrogio da Milano, schuf dann zweifellos die vom Sigismund in Krakau gestiftete Renaissanceumrahmung des Grabmales seines verstorbenen Bruders Johann Albrecht († 1501)[7]). Und als schließlich Sigismund 1506 den Thron seiner Väter bestieg und die Bona Sforza zur Gemahlin erkor, feierte der italienische Genius weitere Triumphe und verdrängte immer mehr den bis dahin fast ausschließlich herrschenden Einfluß der deutschen Kunst. Franiciscus Italus wurde mit dem Baue des königlichen Schlosses auf der Wawel-Anhöhe betraut und ihm folgten nach 1510 der eigentliche Architekt der Residenz, Francesco della Lora aus Florenz, neben welchem sich ein zweiter Florentiner, Bartolommeo Berecci behauptete, der Erbauer der Jagellonischen Kapelle im Krakauer Dome, jenes Prachtwerkes der italienischen Renaissance im Norden. Eine ganze Schar von Gehilfen folgte selbstverständlich den obgenannten Meistern, unter welchen Antonio da Fiesole, Schüler des Andrea Sansovino und Giovanni Cini da Siena, auch als selbständige, sehr tüchtige Bildhauer tätig waren[8]). Diese Reihe beschließt in den Dreißigerjahren des XVI. Jhs. Gian Maria Padovano, genannt il Mosca, der aus Padua

spezifisch italienische Ausdrucksweise *fabricae gratia* hinweist. Ein noch in gotischen Bauformen gedachter Palast würde sicherlich die Bewunderung eines Italieners in dem zweiten Dezennium des XVI. Jhs. nicht hervorrufen und ihn zu dem Lobe *omni preconio dignissimum opus*, an welchem ebenfalls (wie an den noch bestehenden Domherrenpalästen) *sculptae litterae* zu sehen waren, nicht veranlassen.

[5]) Vgl. M. v. Sokołowski, Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau (Repert. f. Kunstwissenschaft 1885, Bd. VIII, S. 411).

[6]) Von Dezember 1498 bis Dezember 1506. Über diese Lebensperioden Sigismunds vgl. das auf Quellenmaterial fußende, ausgezeichnete Werkchen des verstorbenen Professors Adolph Pawiński, Młode lata Zygmunta Starego. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1893 = Die Jugendjahre Sigismunds des Alten (oder I.). Warschau, Gebethner u. Wolff, 1893.

[7]) Wie Felix Kopera in seiner Abhandlung Grobowiec króla Jana Olbrachta (Przegląd polski 1895) = Grabdenkmal des Königs Johann Albrecht (Poln. Revue 1895) überzeugend nachgewiesen hat.

[8]) Dr. Stanislaus v. Tomkowicz, Wawel, T. I, cz. 2, Teka grona konserwatoów Galicyi zachodniej T. IV. Kraków 1907 = Das Wawelschloß, Bd. I, T. 2 (Mappe der westgalizischen Konservatoren, Krakau 1907). Diesen zwei bisher wenig bekannten künstlerischen Persönlichkeiten widme ich einen längeren Absatz in meinem im Dezember 1912 erschienenen, in polnischer Sprache verfaßten Werke „Kanzler Christoph Szydłowiecki (1467—1532), Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte der Epoche Sigismunds I.“ = Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów sztuki i kultury Zygmuntowskich czasów (mit XXXVI u. 930 Seiten sowie 227 Illustrationen).

nach Krakau kam: *pro sepulchro regis illic magnificentissime coustruendo*[9]) und der in Polen in den darauffolgenden Jahren viele Marmor- und Bronzeskulpturen und auch einige Bauten geschaffen hat[10]).

In der geschilderten italienischen Periode in Polen war die Zahl deutscher Künstler gering. Unter diesen aber behaupteten sich: ein Schüler Jakob Walchs (genannt Barbari) und Albrecht Dürers, Hans Süß von Kulmbach, der sich in Krakau, wie es die letzten Untersuchungen erwiesen haben[11]), in den Jahren 1514—1517 aufhielt, und später in den Dreißigerjahren der Bruder des großen Nürnberger Meisters, Hans Dürer. Der erste hinterließ in Krakau eine ganze Reihe von Tafelbildern, wovon 8 mit Darstellungen aus dem Leben der hl. Katharina von Alexandrien auf die Marienkirche und 5 mit Szenen aus der Geschichte des Täufers auf die St.-Floriani-Kirche entfallen. Von seiner Hand sind außerdem die Bilder: „St. Katharina von Alexandrien“ in dem fürstlich Czartoryskischen Museum in Krakau, ferner die Tafel mit der „St. Barbara“ im dortigen Palais Potocki und noch andere Tafelwerke. War die künstlerische Persönlichkeit Kulmbachs, dank der Mehrzahl seiner bezeichneten und beglaubigten Tafeln leichter zu erschließen, so steht das *Opus* Hans Dürers[12]) wegen Spärlichkeit des authentischen Vergleichsmaterials noch nicht in genügend klaren Umrissen vor unseren Augen. Bilden doch für die kritische Beurteilung seines Schaffens noch immer die Randzeichnungen im Gebetbuche Kaiser Maximilians I. den fast einzigen Ausgangspunkt. Denn obwohl sein Anteil an dem Hellerschen Altarwerke in Frankfurt unzweifelhaft ist, sind doch, wie Beth richtig bemerkt[13]), die von ihm herrührenden Partien nicht sehr deutlich auszuscheiden. Seine Mitarbeit an der Ehrenpforte läßt sich, meiner Ansicht nach, nicht überzeugend nachweisen. Dagegen scheint Beth recht zu haben, wenn er die 32 Holzschnitte des Triumphzuges, Taf. 57—88, Hans Dürer zuweist[14]). Die uns aus dem Gebetbuch Maximilians wohl vertraute Unbestimmt-

[9]) Bernardino Scardeoni, De antiquitate urbis Pataviae et claris civibus Patavinis libri tres, 1560, zit. bei M. v. Sokołowski in dessen Aufsatze über die Grabmäler des Szydłowiecki in Opatow (Berichte der Kunsthist. Kommission der Akademie der Wiss. in Krakau, Bd. VII, Sp. CLV = Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce, T. VII, szp. CLV.)

[10]) Diesem Meister widme ich in meinem zitierten, polnischen Buche ebenfalls einen längeren Abschnitt.

[11]) Über Hans Süß von Kulmbach liegen in polnischer Sprache folgende Abhandlungen vor: die grundlegende Arbeit Marians von Sokołowski, Hans Süß von Kulmbach (Berichte der kunsthist. Kommission der Akad. der Wiss. in Krakau, 1884, Bd. II, S. 53—118 = Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce, T. II) sowie die sehr beachtenswerten Abhandlungen der Schülerin Sokołowskis, Frau K. von Stępowska, Przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską i do jego działalności w Krakowie, w Sprawozdaniach etc., T. VIII, Z. 1 i 2, szp. VIII—XXX i Nowe przyczynki do stosunku Kulmbacha z Polską w Sprawozdaniach etc., T. VIII, Z. 3 i 4, szp. CCCCXLIV—LV = Beiträge zu den Beziehungen Kulmbachs zu Polen und zu dessen Tätigkeit in Krakau sowie Neue Beiträge zu den Beziehungen Kulmbachs zu Polen in den Berichten etc. Bd. VIII, H. 1 und 2, Sp. VIII—XXX, und Bd. VIII, H. 3 und 4, Sp. CCCCXLIV—CCCCLV.

[12]) Über Hans Dürer sind in polnischer Sprache eine Abhandlung und zwei Beiträge von M. von Sokołowski in den Berichten etc. Bd. II, S. 115 u. 116, Bd. V (S. 23—26): „Einige Worte über Hans Dürer“ = Kilka słów o Hansie Dürerze und Bd. VI, Sp. LXIV—LXV, erschienen. Im zitierten Werke von St. von Tomkowicz, Wawel, Bd. I, 2. Teil, S. 266, 273, 274, 309, 310, 311, 312, 408, ist ferner die Tätigkeit H. Dürers als Schöpfer der dekorativen Arbeiten im königl. Wawelschlosse ausführlich geschildert. Der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes beschäftigt sich mit Hans Dürer in seinem letzterwähnten Werke anläßlich der Besprechung der Miniaturen des „Bruders“ Stanislaus von Mogiła. Es mag schließlich hervorgehoben werden, daß auf die Tätigkeit H. Dürers in Polen zuerst E. Rastawiecki in seinem „Lexikon der polnischen Maler“ (Słownik malarzów polskich, Warszawa 1850, T. I, str. 153) hingewiesen hat, und daß in der letzten Zeit eine sehr beachtenswerte deutsche Abhandlung des jungen polnischen Kunsthistorikers und Schülers Sokołowskis, Dr. Ignatz Beth, im Jahrbuch der kgl. Preußischen Kunstsammlungen 1910, H. II: Hans Dürer und der Silberaltar in der Jagellonenkapelle zu Krakau, erschienen ist.

[13]) Op. et ed. cit. 3, 4.

[14]) Nach Schestag (Kaiser Max' I. Triumph, Jahrbuch I) ist der Name des Künstlers, von dem die 32 Holzschnitte herrühren, unbekannt.

heit der Formen, die Liebe zur Natur (die sich z. B. in sorgfältig ausgeführten Grashalmen, wie auf dem Blatte 145 (v) „die zwei Ritter", offenbart), finden wir auch in dieser Holzschnittfolge. Das wäre auch alles, was wir Hans Dürer außerhalb Krakau mit Sicherheit zuschreiben können[15]).

II.

Wie steht es nun mit seinen Werken, die er in Krakau hinterlassen hat?

Die Erörterung der Frage, was Hans Dürer bewogen haben mag, Polen aufzusuchen, lasse ich bei Seite[16]) und stelle nur fest, daß dessen Tätigkeit als Hofmaler Königs Sigismunds I. erst seit dem Jahre 1529 urkundlich bewiesen ist.

Aus den auf den Bau des Wawel-Schlosses sich beziehenden Hofrechnungen für das Jahr 1529 erfahren wir nämlich, daß Hans Dürer Pictor Reg. Maj., dort Hans Dir und Hanus Dyrer genannt, die Rosetten bemalte und vergoldete, die der Holzschnitzer Hans Sznyczer (Johannes Skulptor) für die *pavimenta superiora im* Schloßteile „Kurza-Stopa (Noga)" = Hühnerfuß ausgeführt hat. Für diese Arbeiten sowie für die Vergoldung der in „Kurza-Stopa" angebrachten königlichen Wappen verbrauchte Dürer große Mengen von „Feyngolt" sowie von *lazzuri simplicis* und *lazzuri boni* aus Chęciny (bei Kielce, im jetzigen Gouvernement Kielce) und verschiedenartige, in den Rechnungen ausführlich aufgezählte Farben[17]). Es scheint, daß er auch die Wände jenes Schloßteiles dekorierte, da an einer anderen Stelle der Hofrechnungen, die für Hans Dürer gelieferten Farben *ad depingendum* „Kurzanoga" erwähnt werden. Hiefür spricht, wie Tomkowicz ganz richtig hervorgehoben hat (Op. cit. S. 311), die große Mannigfaltigkeit dieser Farben sowie daß, als in spätem Herbste 1529 die Ausmalung der „Kurzanoga" beendet wurde, man für das Waschen der Fußböden, *qui erant maculatae per pictores*, die Rechnung beglich. Im Jahre 1531 bemalt und vergoldet Hans Dürer die von demselben Johann sculptor[18]) geschnitzten Rosetten für die Holzdecken des II. Stockwerkes. Im nächstfolgenden Jahre schmückte er mit Malereien die Wände über den Fenstern der „Kurzanoga"-Bastei[19]) und für die *pictura turris Jordanka*, unter welchem Ausdrucke die Dekorierung der Außenfassaden zu verstehen ist (worauf schon Tomkowicz hingewiesen

[15]) H. Dürer werden ferner verschiedene Bilder zugeschrieben, die bis jetzt nicht genügend erforscht zu sein scheinen oder Gegenstand von Meinungsverschiedenheiten bilden und demnach nicht Anspruch auf zweifellose Authentizität erheben können. Da sie dem Verfasser aus Autopsie unbekannt sind, so muß er sich versagen, zu ihnen Stellung zu nehmen. Es sind dies: Das Porträt der Galerie Spada zu Rom aus dem Jahre 1511, die Brustbilder des Germanischen Museums, die Heiligendarstellungen in Schleisheim (Nr. 145 und 146) aus dem Jahre 1525, und mit H. Dürer bezeichet, die Sippe Christi aus dem Jahre 1518 in Pommersfelden, welches Bild ebenfalls, wie das folgende, Maria mit dem Jesuskinde und den 14 Nothelfern, in Neiße (Schlesien) aus dem Jahre 1524, mit H. D. bezeichnet ist. Schließlich kommt nach Puttrich (Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den anhaltischen Landen S. 14) noch die Tafel der hl. drei Könige in der St. Nikolauskirche zu Zerbst (M. Sokołowski, Einige Worte über H. Dürer, ed. cit. S. 24, 25; Beth, op. et ed. cit. S. 1) in Betracht.

[16]) Darüber vgl. Beth, op. cit. S. 14 und Dr. J. Ptaśniks sehr wertvolle Abhandlung: Bonerowie (Über die Krakauer Patrizierfamilie Boner im Krakauer Jahrbuche des Ver. zur Erf. der Gesch. u. der Denkmale der Stadt Krakau, Bd. VII, S. 113).

[17]) Veröffentlicht im zitierten Werke St. von Tomkowicz' Wawel, Bd. I, 2. Teil, S. 8, 310, dem wir auch die obigen Details entnehmen.

[18]) M. von Sokołowski vermutet in diesem *sculptor* den Krakauer Schnitzer Hans Czimermann de Berlino (Studya do hist. rzeżby w Polsce w XV. i XVI. w. Sprawozdania, T. VII, str. 139—143) = Studien zur Geschichte der Skulptur in Polen im XV. u. XVI. Jh. (Berichte etc. T. VII, S. 139—143).

[19]) Man weiß nicht, ob an den Innen- oder an den Außenwänden (Tomkowicz, Wawel, S. 312, welchem Werke ich auch die noch folgenden Details über die Arbeiten H. Dürers im Wawelschlosse entnehme).



HANS DÜRER: EINZUG CHRISTI IN JERUSALEM.
PREDELLA VOM SILBERALTAR DER JAGELLONEN-KAPELLE. KRAKAU, DOMSCHATZKAMMER

hat), erhielt er 10 Mark. In den Hofrechnungen pro 1533 wird Hans Dürer nicht erwähnt, im Jahre 1534 hingegen führte er in der Burg eine ganze Reihe von Arbeiten dekorativen Charakters aus. Die interessantesten darunter waren wohl die, die Gemächer des II. Stockwerkes schmückenden, gemalten Friese, deren Ornament entweder aus Pflanzenmotiven, Arabesken, Grotesken oder aus Bildnissen (*pictura parietis cum faciebus*) bestand. Von diesen Friesen Hans Dürers ist uns fast gar nichts erhalten geblieben. Reste ähnlicher dekorativer Malereien an den oberen Wandteilen der Säle des I. Stockwerkes, sowie die vor einigen Jahren im großen Schloßhof entdeckten, überaus malerischen Friese können nur einigermaßen einen Begriff von der Art der Dürerischen dekorativen Arbeiten geben. Denn der Schöpfer der letztgenannten, aus Pflanzenornamenten und Medaillons römischer Kaiser und aus ganzen Figuren bestehenden Friese war Dionysus Stuba (wahrscheinlich ein Deutscher), der ungefähr im Jahre 1534 nach Krakau kam, höchstwahrscheinlich Gehilfe Hans Dürers gewesen ist und unter seiner Leitung gearbeitet hat. Wie wäre es sonst möglich, daß mit diesen Arbeiten nicht H. Dürer, der königliche Hofmaler, der, wie wir sahen, an der Ausschmückung des Schlosses sich beteiligt hatte, sondern ein zugewanderter homo novus hätte betraut werden können? Dieser Vermutung des Verfassers des „Wawel"-Werkes stimme ich vollkommen bei. Ein Bruder und Mitarbeiter Albrecht Dürers, ein *pictor Regiae Maiestatis,* würde sich gewiß nicht gefallen lassen, die Ausführung dieser bedeutenden Dekoration einem Ankömmlinge zu überlassen. Ein anderes unversehrt erhaltenes Werk gibt uns eine gute Vorstellung von der Tätigkeit Hans Dürers in Krakau. Es sind dies die 14 Tafeln, welche die Außenseiten der feststehenden Flügel des „Silberaltars" in der Jagellonen-Kapelle im Krakauer Dome schmücken (Taf. I). Dr. Ignatz Beth hat denselben jüngst eine ausführliche Besprechung im Jahrbuche der königlichen Preußischen Kunstsammlungen 1910, H. II gewidmet und es ist ihm, meines Erachtens, vollkommen gelungen, Hans Dürer als Urheber dieses Werkes nachzuweisen. Er stützte sich darin auf nachstehende, zuerst von M. von Sokołowski (in seiner zit. Kulmbach-Abhandlung, S. 115—116) publizierte Notiz aus dem Jahre 1535, die Langer in seinem P. Flötner als Bahnbrecher der Renaissance wiederholte:

> „Item dedi pro tele ulnis 21, super qua *delineamentum* alias visirungk tabulae Norembergae argenteae fabricandae depictum est."
>
> . . . mar.-gr. 21, den —, Item dedi *Johanni Dyrer Pictori Regio pro labore et pictura dicti delineamenti.*
>
> . . . mar 12, gr. 24, den —.

„Offenbar", bemerkt Beth, „bezieht sich dieser Ausgabenvermerk auf den Entwurf des Silberaltars, der 1538 in Nürnberg ausgeführt wurde und sich jetzt in der Jagellonen-Kapelle befindet. Die Größenmaße stimmen mit jenen des Altars überein und so wird man sich denn entschließen müssen, Flötners Anteil an dem Werke auf die rahmenden Ornamente und nach Langer allenfalls auf das Predellenrelief zu beschränken, dessen Putten gut mit Flötners Kindergestalten zusammengehen . . . allein der Ausdruck: *labore et pictura* scheint andeuten zu sollen, als ob es sich um ein ausgeführtes Werk handelte; dann aber könnte er sich nur auf die Malereien der Außenseite beziehen." Die erwähnten 14 Tafeln, die Szenen aus der Leidensgeschichte Christi darstellen, lehnen sich an analoge Kompositionen Albrecht Dürers an, sind aber, wie Beth richtig hervorhebt, mit italienischem Formensehen vermengt. Hans Dürer hat aus dem reichen Vorrate seines

großen Bruders geschöpft, ähnlich, wie er in den Randzeichnungen des Gebetbuches in den Spuren Albrechts wandelte und, wie in den letzteren, verrät er auch in den Tafeln des Silberaltars dieselben charakteristischen Merkmale und dieselben Schwächen. Die hie und da vorkommende Unbeholfenheit der Formen, die Liebe zur Natur, die Hintergrundlandschaft mit Hügeln und Burgen, all dies ist uns aus dem Gebetbuche bekannt. Und wenn in den erwähnten Altarbildern der italienische Einschlag sich bemerkbar macht, so ist dies Folge seiner künstlerischen Entwicklung und erklärlich durch die Spanne von zwanzig Jahren, welche die Randzeichnungen von den Tafelbildern trennt. „Man kann sagen, daß ein unitalienischer Altar in die von Bartolommeo Berecci soeben erbaute Jagellonen-Kapelle nicht hineingepaßt hätte.“ (Beth op. cit. S. 19.) War doch die ganze Kultur, die Hans Dürer bereits seit 6 Jahren am Hofe Sigismunds I. und der Bona Sforza einatmete, durch und durch italienisch, und es erscheint nichts natürlicher, als daß sich auch in ihm, der sich so gern an andere anlehnte, eine Wandlung vollzogen hat.

Zweifellos stammt auch von seiner Hand das ihm schon von Daniel Burckhardt (Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei S. 370) zugeschriebene Porträt des Bischofs Tomicki im Kreuzgange der Franziskanerkirche zu Krakau (vgl. Taf. II). Der hochverdiente Prälat, eine der größten Zierden des polnischen Episkopates und ein feinfühliger Förderer der Künste und der Wissenschaften[20]), starb im Jahre 1535, sein Porträt dürfte sohin in der Zeit von 1529 (Dürers Ankunft) bis 1535 entstanden sein. Die malerische, sehr reiche Umrahmung, die gedrehten, Spät-Renaissancesäulen mit darauf stehenden Putten, der gemusterte Teppich im Hintergrunde, die Zierlichkeit der bischöflichen Gewänder, das alles weist auf einen in dekorativen Arbeiten geschulten Künstler. Dazu kommen noch Details, die ich hier zum ersten Male hervorhebe und die mir die Urheberschaft Hans Dürers unzweideutig zu beweisen scheinen. Es ist die Zeichnung der auf den Säulenkapitälen angebrachten Putten. Der linksseitige, flügellose Putto ist nur dürftig mit einem Hemdchen bekleidet und hält in kniender Stellung die Wappentafel des Bischofs. Sein rechtsseitiger, geflügelter Geselle im Helm, Harnisch, am linken Arme einen Schild tragend, ist im Begriffe mit der Rechten das Schwert aus der Scheide herauszuziehen. Die beiden, breitschulterigen Putten haben unverhältnismäßig große Köpfe, dickbackige Gesichter mit breiten Nasenflügeln; bei beiden stehen die unschön geformten, platten Füße ab. Beth sagt richtig, die Kindergestalten H. Dürers seien „oft leibhafte Zwerge und Heinzelmännchen mit gichtigen Leibern und verschmitztem Gebaren“. Dieselben Merkmale finden wir aber auch an fast allen Putten der Randzeichnungen H. Dürers im Gebetbuche. Ich weise insbesondere auf das sitzende nackte Knäblein auf dem Blatte 115 (v) hin. Da sehen wir einen Zwerg mit breiten Schultern und einem großen Kopfe, dessen alterndes Gesicht dieselben Züge verrät. Auch die Fußlinien sind identisch. Dasselbe könnte man *mutatis mutandis* von den Putten auf den Blättern 147 (v), 149 (v) und 151 (v) sagen. In allen diesen Putten der Randzeichnungen Hans Dürers und in den Knäblein des Krakauer Bildnisses fließt dasselbe Blut, sie sind unverkennbare Kinder eines Vaters und der heißt: Hans Dürer.

[20]) Der Verfasser dieser Zeilen widmete dieser edlen Gestalt einen kurzen Aufsatz: Przyczynki do kulturalnej działalności biskupa P. Tomickiego (Sprawozdania, VII) = Beiträge zur kulturellen Tätigkeit Bischofs P. Tomicki (Berichte der kunsthist. Kommission der Akad. der Wiss. in Krakau, Bd. VII).



HANS DÜRER: PETER TOMICKI, BISCHOF VON KRAKAU.
KRAKAU, KREUZGANG DER FRANZISKANERKIRCHE

Das ist aber nicht alles. Im Porträt des Bischofs Tomicki bemerke ich noch ein anderes, für Hans Dürer höchst charakteristisches Merkmal, ein dekoratives Motiv, das sich ganz genau in einem andern Tafelwerke des Künstlers wiederholt. Vorläufig jedoch muß ich die Beweisführung etwas verschieben und den Grund hiefür wird der Leser selbst in der Fortsetzung dieser Abhandlung herausfinden können.



Fig. 1 Hans Dürer: Christus am Ölberg. Vom Silberaltar des Krakauer Domes

Es bleibt noch ein Bild übrig, das allgemein (von Sokołowski, Burckhardt, Janitschek, Beth) als ein in Krakau entstandenes Werk Hans Dürers betrachtet wird.

Es ist dies der heilige Hieronymus aus dem Jahre 1526 im Krakauer Nationalmuseum. Die Authentizität dieses Bildes schien mir immer zweifelhaft. Diesen Zweifel will ich näher begründen.

Vor allem sei darauf hingewiesen, daß die Bezeichnung des Bildes mit dem Monogramm H. D. nicht als ein unumstößlicher Beweis für Dürers Urheberschaft angesehen werden darf. Es lebten ja in jener Zeit auch andere Künstler, die mit demselben Monogramm ihre Werke zeichneten (vgl. Nagler, Monogrammisten Lexikon, B. III), und Hans Dürer bezeichnete seine Randzeichnungen des Gebetbuches mit separat stehenden Lettern H. D.[21]) und nicht mit einem, aus verbundenen Buchstaben bestehenden Monogramm HD, wie wir es auf dem St.-Hieronymus-Bilde finden. Doch abgesehen davon, kann das Bild, meines Erachtens, auch aus anderen wichtigen Gründen dem Hans Dürer nicht zugewiesen werden:

1. Mit Recht wurde hervorgehoben, daß die Landschaft einen entschieden Altdorferischen Stil aufweist, den man bei Hans Dürer nicht nachweisen kann. Wenn man sowohl seine erwähnten Randzeichnungen und die Tafeln des Silberaltars betrachtet, so wird man des Unterschiedes gleich gewahr. Bei Altdorfer und in der Donauschule trägt die Landschaft einen mehr sommerlichen Charakter. Die Vegetation erscheint üppig, buschig und deswegen manchmal wie verschwommen. Ganz anders ist es bei Hans Dürer, der auch in dieser Hinsicht seinem großen Bruder folgte. In den Tafeln des Silberaltars und im Gebetbuche finden wir dieselbe klare Landschaft mit ganz präzisen Umrißlinien (Christus am Ölberg, Kreuzigung, Grablegung, Einzug Christi in Jerusalem des „Silberaltars“, die landschaftlichen Hintergründe der Randzeichnungen, 114 v, 115 v), die mit der verschwommenen Zeichnung der Landschaft im St.-Hieronymus-Bilde nichts Gemeinsames hat. Es ist ja richtig, daß zwischen Zeichnungen und sorgfältig ausgeführten Bildern der Unterschied oft bedeutend ist; ist es aber wirklich möglich, daß sich diese Diskrepanz bis zu einem derartig hohen Grade steigert, wie es hier der Fall ist?

2. Die Burgen und Bauten, die bei Hans Dürer in den Hintergründen sichtbar sind, haben immer feste, klare Formen, das Stadtbild hingegen, das auf der St.-Hieronymus-Tafel erscheint, bildet eher Flächen als Linien, sie ist kaum von dem Gebüsch der Landschaft zu unterscheiden. Und nach dem liegenden Löwen muß man förmlich auf die Suche gehen.

3. „Daß die Figur des Heiligen — schreibt Beth — recht unorganisch empfunden ist, daß seine Gliedmaßen wie aus den Gelenken herausgezogen erscheinen, daß er überhaupt nicht zu knien, sondern eher aufgehängt zu sein scheint, nun, das sind eben alles Kennzeichen der Hans Dürerischen Formgebung, vielmehr Formlosigkeit, die wir analog im Gebetbuche und dann im Troß (des Triumphzuges) beobachten konnten.“ Dieser Meinung kann ich nicht beipflichten. Die Unbestimmtheit der Formen, wenn man will, Formlosigkeit, geht bei H. Dürer nirgends so weit wie hier; wenn wir sie in dem Maße weder im Gebetbuche noch in den 20 Jahre späteren Tafeln des Silberaltars zu finden vermögen, wie wäre es möglich, in der Zwischenzeit ein solches Unvermögen bei H. Dürer anzunehmen? Und sohin komme ich zum Schlusse, der Autor der „St.-Hieronymus-Tafel“ sei entweder ein unbekannter Maler aus der Donauschule, der seine Bilder mit den Anfangsbuchstaben seines Vor- und Zunamens, ebenfalls mit H. D., signierte, oder aber ein in Krakau lebender und unter dem Einflusse dieser Schule stehender Künstler, der das Bild mit dem Monogramm H. Dürers bezeichnete, um es leichter an den Mann zu bringen.

[21]) Nur auf einem Blatte ist das H in den Buchstaben D hineingezeichnet.



HANS DÜRER: ST. GEORG. KRAKAU, DOMSCHATZKAMMER

III.

Das Werk Hans Dürers in Krakau ist meiner Meinung nach mit diesen Bildern nicht abgeschlossen. Die hier abgebildete „St.-Georgs-Tafel“ (vgl. Taf. III) rührt, wie ich überzeugt bin, ebenfalls von Hans Dürers Hand her.

Das Bild (122 × 71·5 *cm*) befindet sich in der Schatzkammer des Krakauer Domes, hoch über der Eingangstür aufgehängt. Auf meine Anfrage, woher das Bild stamme, erhielt ich von dem alten Kirchendiener die Auskunft, die Tafel sei hierher von der ehemaligen, auf dem Wawelplateau stehenden St.-Georgs-Kirche, wo sie den Hochaltar schmückte, übertragen worden. Als der ungefähr 65jährige Sakristan, Josef Zaczek bemerkte, daß mich diese Auskunft nicht zufriedengestellt hatte, fügte er hinzu: „Die Sache verhält sich tatsächlich so, wie ich es gesagt, denn ich weiß es von meinem Vorgänger, Anton Gońkowski, der 50 Jahre als Domkirchendiener diente. Ihm aber hat es wieder Stanislaus Michalec (den ich noch gekannt habe) erzählt.“

Es ist dies klassisches Beispiel einer „Sakristeitradition“; wenn aber derartige Überlieferungen überhaupt nicht zu verschmähen sind, so gewinnt in dem gegebenen Falle diese Tradition um so mehr an Glaubwürdigkeit, als in der Nähe der Kathedrale tatsächlich eine St.-Georgs-Kirche jahrhundertelang bestand und erst am Anfange des XIX. Jhs. niedergerissen wurde. Die Annahme, daß die St.-Georgs-Tafel den Hochaltar der gedachten Kirche zierte, ist somit sehr plausibel und wird noch durch den Umstand unterstützt, daß das Bild ursprünglich der Domkirche nicht gehörte. Sonst würde es entweder die Kathedrale selbst oder eine ihrer sehr zahlreichen Kapellen schmücken. Und dessen künstlerische Qualitäten und sein Erhaltungszustand schließen schon von vornherein die Annahme aus, daß es vielleicht als ein beschädigtes und schwaches Werk nicht für würdig befunden worden wäre, im Dome oder in einer der Domkapellen belassen zu werden.

Es sei mir daher gestattet, das St.-Georgs-Bild als die Tafel zu begrüßen, die enemals auf dem Hochaltare der altehrwürdigen St.-Georgs-Kirche auf dem Wawelberge thronte. — Die Kirche wurde noch in der romanischen Zeit gegründet, diente vorerst — höchstwahrscheinlich — zu Missionszwecken oder war, wie andere wollen, für die „Stationen“ der Domkirche bestimmt und hatte kein eigenes Vermögen. Erst Kasimir der Große hat 1346 an Stelle des ursprünglichen Holzbaues eine gemauerte Kirche errichtet und sie dotiert[22]). Paprocki[23]) erzählt in der Biographie des Erzbischofs von Gnesen Jarosław Bogorya (1378), dieser Kirchenfürst habe über die Bitten König Kasimirs die St.-Georgs-Kirche mit Zehenten von seinen Tafelgütern dotiert, *circa dedicationem ecclesiae sancti Georgii in castro cracoviensi primae, prebendae a se fundatae.* Noch im Jahre 1745 wurde die Kirche von vier *Canonici* und einigen Kaplänen bedient, „besaß Heiligenreliquien, und an bestimmten Tagen konnte man in ihr der Ablässe teilhaftig werden“ — berichtet, der schon erwähnte Pruszcz. Auf dem vom Herausgeber Turowski dem zit. Werkchen von Pruszcz beigeschlossenen Plane der Stadt Krakau aus dem Jahre 1787 ist noch die St.-Georgs-Kirche eingezeichnet. Sie stand gegen Nordosten, und zwischen ihr und der

[22]) Vgl. Dr. J. Kopera, O Kościołach na Wawelu (Über die Kirchen auf dem Wawelberge, Krak. Jahrb. etc. Bd. VIII, S. 61 u. 67) und H Pruszcz, Klejnoty stołecznego m. Krakowa (1745). Wyd. K. J. Turowskiego, Kraków 1861 (Die Kleinodien der königl. Hauptstadt Krakau [1745], herausgegeben von K. J. Turowski, Krakau, 1861, S. 18).

[23]) Herby rycerstwa polskiego, 1584. Wyd. K. J. Turowskiego, 1858 (Wappenbuch des polnischen Adels, 1584. Herausgegeben von K. J. Turowski, 1858, S. 244).

Domkirche war die St.-Michaels-Kirche gelegen, ein im Jahre 1365 errichteter Bau, der samt der St.-Georgs-Kirche zu Beginn des XIX. Jhs. niedergerissen wurde.

Und nun kehren wir zu unserer Tafel zurück.

Schon auf den ersten Blick gewinnt man die Überzeugung, ein altdeutsches Bild vor sich zu haben, dessen nähere Untersuchung zu der Feststellung führt, daß der Tafel der ebenso seltene wie prachtvolle Holzschnitt in Helldunkelmanier von Jongk de Necker nach der Zeichnung Burgkmairs (1518), „St. Georg nach Besiegung des Drachen“ (B. 23), als Vorlage gedient hat.

Die kompositionelle und stilistische Übereinstimmung ist, trotz mancher Abweichungen und neuer Details, unzweifelhaft. Sowohl in dem Bilde wie in dem Holzschnitte sehen wir einen in Maximilianische Rüstung gekleideten, auf einem nach rechts gewendeten Rosse sitzenden Ritter. Aus seinem Helme ragt ein großer Schild mit dem Kreuze hervor, in der Rechten hält der Heilige ein Schwert und schaut auf die zu Füßen seines Pferdes kniende Jungfrau herab, während der besiegte Drache sich unter dem Bauche des Rosses in Todeskrämpfen wälzt. Die Dreiviertelstellung des Pferdes und des Ritters ist auf beiden Darstellungen dieselbe. Die Differenzen sind mancherlei Natur und beziehen sich einerseits *A*) auf die Komposition und *B*) auf die Details, anderseits auf *C*) stilistische Merkmale sowie *D*) auf die Art und Weise der ganzen Auffassung. Was nun *A*) die Komposition anbelangt, so drängt sich vor allem die Weglassung im Bilde der rechtsseitigen Architektur auf. An der linken Seite des Bildes sehen wir hingegen eine ganz schmale Wand mit einem vorspringenden Pilaster und einer darauf ruhenden Archivolte. Die erwähnte Wand samt Pilaster ist offenbar aus der in dem Holzschnitte senkrecht stehenden, rechtsseitigen Mauer entstanden und die Archivolte wurde dem Torbogen des Holzschnittes entnommen. An Stelle der Architekturwand (bei Burgkmair) erblicken wir auf dem ersten Plane zwei Bäume und weiter im Hintergrunde einen Felsen mit einer Schloßanlage. Dieses landschaftliche Motiv fehlt im Holzschnitte. Die Jungfrau im Profil kniet bei Burgkmair auf dem zweiten Plane dicht neben der Architekturwand; in dem Bilde erscheint sie in Dreiviertelstellung auf dem ersten Plane und ist in die Ecke der Tafel gerückt. Statt Steinpflaster sehen wir im Bilde Naturboden mit rundlichen Kieselsteinen. Das Lämmchen, das bei Burgkmair die rechte Ecke des Holzschnittes einnimmt, und die in dem Holzschnitte oben angebrachte Inschrift:

DIVVS GEORGIVS
CHRISTIANORVM.
MILITVM. PRO-
PVGNATOR ~

fehlen in dem Bilde. Schließlich ist auch die Farbe des Rosses verschieden. In dem Bilde ist es — der Legende gemäß — ein Schimmel, bei Burgkmair hat die Pferdehaut eine dunklere Färbung.

B) Auch in Details sind die beiden Darstellungen hie und da verschieden. Den Maler kennzeichnet eine starke Vorliebe für das dekorative Element, und so erklären sich die vielen Zutaten, die wir bei Burgkmair vermissen. Das Kreuz, das den aus dem Helme herausragenden ovalen Schild schmückt, ist bei Burgkmair höchst einfach, auf dem Bilde hingegen sind dessen Arme mit Perlen besetzt und auch zwischen diesen Armen sind große Perlen mit zierlichen Palmetten sichtbar. Der Schild ist in von einer mit Quasten

versehenen Schnürumrahmung umgeben. Den Reichtum der Pferderüstung am Halse hat der Maler durch Beigabe kleiner Platten erhöht, und die kleine Schildplatte an der Stirn, die bei Burgkmair glatt erscheint, wurde im Bilde als getrieben dargestellt. Die Brustschabracke des Krakauer Schimmels ist reich mit Perlen gestickt, die bei Burgkmair

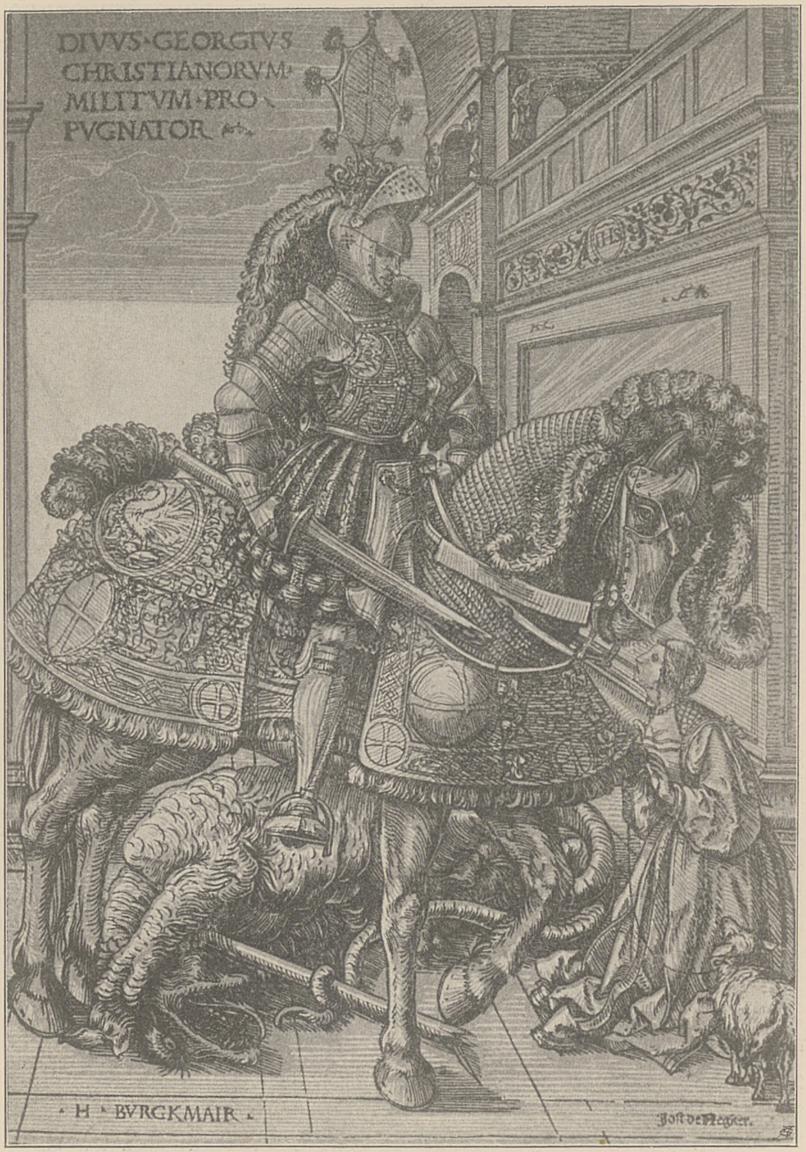


Fig. 2 Hans Burgkmair: St. Georg

fehlen. Die den Rücken des Schimmels bedeckende Schabracke weist ebenfalls eine reiche Perlenverzierung auf. Schließlich ist das Muster der ganzen Schabracke ganz verschieden. Während es bei Burgkmair aus Ranken und geometrischen Ornamenten besteht, ruft es in unserem Falle den Eindruck von gestickten Punkten hervor. Seltsamerweise wurden die drei, die Bordüre der Schabracke schmückenden, von einem Kreise umgebenen Kreuze von dem Maler nicht wiederholt.

Bevor wir zu den stilistischen Differenzen (*C*) übergehen, stellen wir uns die Frage, wie die Burgkmairische Darstellung und jene des Malers zu deuten sind? Ist es bei Burgkmair tatsächlich nur eine St.-Georgs-Legende, oder hat der Holzschnitt eine andere Bedeutung? Was sollen die zahlreichen, von Kreisen umgebenen Kreuze, der große ovale aus dem Helme hervorragende Schild mit dem gleichen Zeichen bedeuten, welch seltsame Krone schmückt den Helm des Ritters? Mit dem heiligen Georg haben diese Attribute nichts zu tun und wir vermissen sie in allen St.-Georgs-Darstellungen.

Und in der Tat, nicht um die St.-Georgs-Legende als solche war es dem Künstler zu tun, seine Absicht war, den Heiligen als Patron der St.-Georgs-Ritterschaft darzustellen, worauf deutlich die auf dem Holzschnitte beigegebene Inschrift hinweist. Den Vorkämpfer der christlichen Ritter wollte er uns vor die Augen führen, jenen „sant Joergen“ der Ordensritter, deren vornehmste Pflicht in dem Kampfe gegen die Türken unter dem Schutze des St. Georg bestand. Wie bekannt, wurde die St.-Georgs-Ritterschaft vom Kaiser Friedrich III. und vom Papst Paul II. 1469 zur Abwehr gegen die Türken, die die Erblande fortwährend bedrohten, gegründet, zunächst mit dem Stifte Millstatt (in Kärnten) bedacht und 1479 nach Wiener-Neustadt verlegt, wo der Orden die Marienburgkapelle erhielt, die von nun an die St.-Georgs-Kapelle genannt wurde. Kaiser Maximilian I., der den Orden stets mit seiner ganz besonderen Gunst auszeichnete, erließ 1494 ein Privileg, wonach die Umwandlung des Ordens mit strengen Gelübden in eine freiweltliche Bruderschaft zur Bekämpfung der Türken angeordnet wurde. Dieser Konfraternität, die auch weibliche Mitglieder umfaßte, trat der Kaiser 1494 selbst bei und bedachte sie mit ehrenvollen Kennzeichen, Titeln und Vorrechten. Die Ritter z. B. durften eine Krone auf dem Helme, eine fünfzackige Krone als Wappenkleinod und Geoir führen und sich die gekrönten Ritter von St. Georg nennen[24]). Das Kreuz war das Abzeichen der ursprünglichen Ordensritter, die ein weißes Kleid mit einem roten Kreuze trugen. Die Form des Kreuzes wurde augenscheinlich dem Kreuze des „Deutschen Ordens“ entnommen, nachdem die St.-Georg-Bruderschaft nach dem Muster des letzteren geschaffen wurde.

Das bietet eine Erklärung dafür, warum in dem von Maximilian I. für die „sant Joergen“-Ritter bestimmten „Gebetbuche“ ihr heiliger Patron mit dem Kreuzabzeichen dargestellt ist.

Einmal ist der Heilige hoch zu Roß (Blatt 23), das zweite Mal auf dem Boden stehend (Blatt 9) dargestellt und in beiden Fällen läßt ihn Albrecht Dürer mit einem Banner, auf welchem das von einem Kreise umgebene Kreuz zu sehen ist, erscheinen. Im bekannten Kupferstich A. Dürers, „St. Georg zu Fuß“ (B. 53), hält der Heilige ebenfalls ein Banner mit demselben Kreuzabzeichen. Dasselbe Kreuz schmückt des Kaisers Brust und auch die Fahne der um ihn knienden St.-Georgs-Ritter in der Ehrenpforte, wo (in einem zweiten Holzschnitte) sogar zwei weibliche Mitglieder der St.-Georgs-Bruderschaft mit der St.-Georgs-Fahne vorkommen. Und in dem Louvre-Relief, dem Giehlow im B. XXIX des Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses eine vortreffliche Abhandlung gewidmet hat, schmückt den Mantel Maximilians das Abzeichen des St.-Georgs-Ordens, „den er als Kampfmittel gegen die Türken zu fördern nicht müde wurde“. Auch sei darauf hin-

[24]) Giehlow, Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (Textbuch S. 6) und Johann Jobst, Die Wiener-Neustädterburg. Wien, Gerlach & Ko. Jobst (S. 106) bemerkt: „Herzog Otto der Fröhliche stiftete bereits 1333 einen Georgsritter- oder Tempeleisenorden zu Wiener-Neustadt. Hiernach war Friedrich III. eigentlich nicht der erste Gründer, sondern Erneuerer des Ordens.“

gewiesen, daß der Kaiser seine irdischen Reste unter dem Hochaltar der St.-Georgs-Kapelle zu Wiener-Neustadt begraben ließ.

So ist es nicht wunderlich, wenn der im Dienste Maximilians stehende Burgkmair den St. Georg als Patron der St.-Georgs-Bruderschaft und in der Tracht eines „ge-

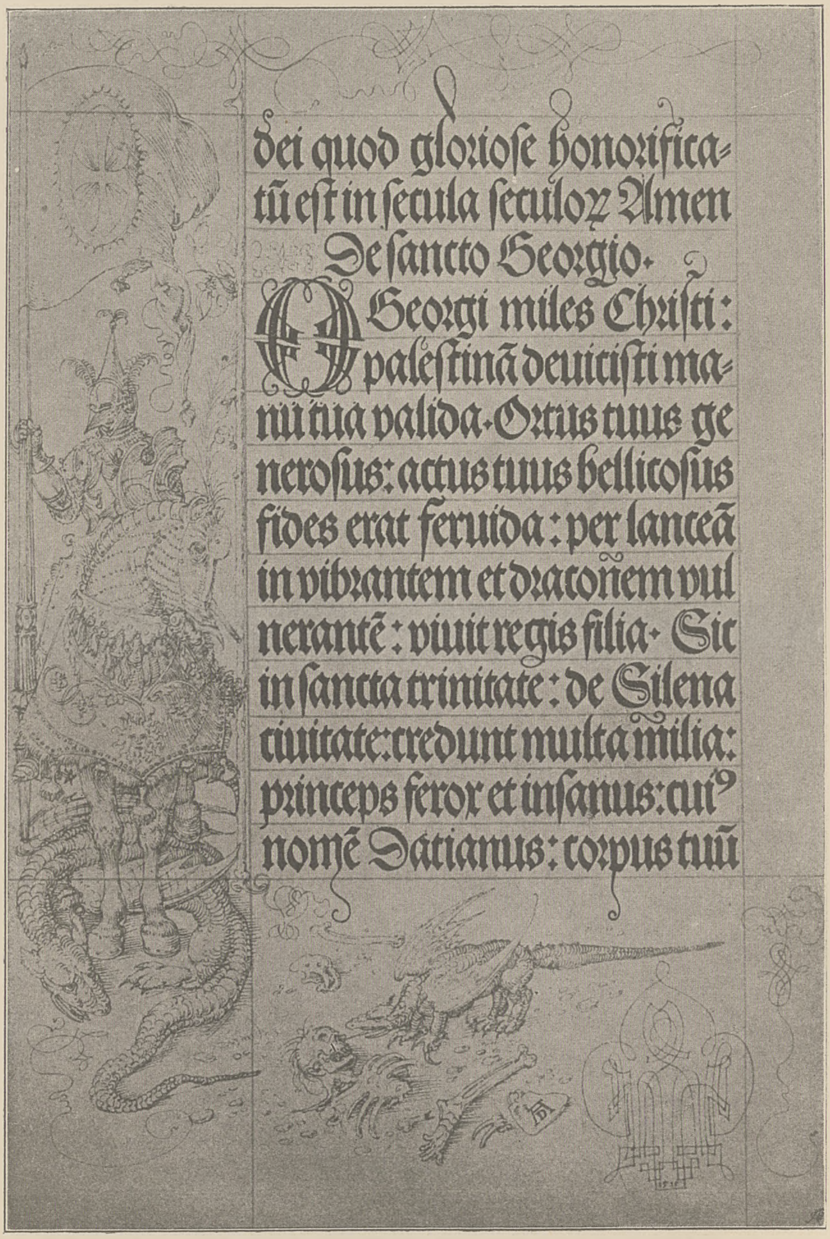


Fig. 3 Albrecht Dürer: St. Georg mit dem Banner der „sant Joergen“-Ordens-Ritter. Aus dem Gebetbuche Kaiser Maximilians I. (Giehlow, Gebetbuch Kaiser Maximilians I.)

krönten Ritters“ darstellte, und zwar als Gegenstück seines berühmten, ebenfalls als Helldunkelschnitt ausgeführten Blattes „Kaiser Maximilian I.“ [25]).

[25]) Chmelarz hat den beiden Holzschnitten einen Aufsatz im Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Ah. Kaiserh. Bd. XV S. 392 gewidmet und auf diesen Zusammenhang (d. i. daß „St. Georg“ als Gegenstück „Maximilians I.“ zu betrachten ist) hingewiesen.

Dies scheint mir nun die Deutung des Burgkmairischen „St.-Georg"-Holzschnittes zu sein, auf die bisher weder Chmelarz noch meines Wissens sonst jemand hingewiesen hat. Während Burgkmair hiebei ganz deutliche Zwecke verfolgte und seinen St. Georg in Zusammenhang mit Maximilian I. brachte, lag die Sache ganz anders für den Krakauer Maler. Der Kaiser war bereits seit einer Reihe von Jahren tot. Die Anspielungen auf den St.-Georgs-Orden wären in Krakau vielleicht nicht verständlich gewesen und so faßte unser Maler den Heiligen, obwohl er ihn ebenfalls in der Rüstung und mit dem Abzeichen eines „gekrönten St.-Georgs-Ritters" darstellte, nicht als jenen *Christianorum Militum Propugnotorem* auf, der die Ritter zum Kampfe gegen den Halbmond aufmuntern sollte, sondern als den heiligen Georg der Legende, der eine Jungfrau vom Drachen gerettet. Er sollte doch ein Altarbild für die St.-Georgs-Kirche am Wawel-Berge malen, nichts Wunderliches daher, daß der gewesene Arbeitsgeselle Burgkmairs sich seines Helldunkelschnittes erinnerte und ihn als Vorlage zu seinem Bilde benutzte.

Es mag deswegen unserem Maler kein Vorwurf gemacht werden. Kein Geringerer als Albrecht Dürer hat Martin Schongauer nicht nur genau studiert, sondern auch dessen Stich „Das Schweißtuch der St. Veronika" nachgestochen. Und es ist zur Genüge bekannt, in welchem Maße dann Werke Albrecht Dürers als Vorlage benutzt wurden. Nach Hunderten könnte man Bilder, Holzschnitte und Kupferstiche, ja sogar Glasmalereiarbeiten, Metallarbeiten usw. zählen[26]), die so entstanden sind.

C) Was nun die stilistischen Differenzen anbelangt, so stellen wir vor allem den Unterschied in den Gesichtszügen des St. Georg fest. Das Auge ist bei Burgkmair viel kleiner — von den Augenlidern ist fast nichts zu sehen. Die letzteren sind hingegen in dem Krakauer Bilde sehr markiert und auch das Auge erscheint größer. Die feingebildete Nase des Burgkmairschen Ritters weicht hier mehr plumpen Formen. Und das Kinn, das bei Burgkmair von dem Helme verdeckt ist, kommt hier deutlich zum Vorschein. Das Burgkmairsche Roß steht sicher, wie es dem Pferde eines Siegers geziemt, und dementsprechend ruht auch sein rechter vorderer Fuß mit der ganzen Breite seines Hufes auf dem Boden. Der Huf des rechten Vorderfußes unseres Schimmels ist hingegen senkrecht gegen den Boden gerichtet und scheint sich in denselben einbohren zu wollen. Und wenn wir auf den besiegten Drachen den Blick werfen, so finden wir, daß der Krakauer Maler den knochigen und doch elastischen Körper des Ungetüms (bei Burgkmair) in eine weiche fast formlose Masse verwandelte.

Gänzlich verschieden ist schließlich der Typus der geretteten Jungfrau. Bei Burgkmair ist sie eine vornehme Dame mit feinen Gesichtszügen, im Krakauer Bilde ein robustes Weib aus dem Volke, mit stark ausgeprägten Gesichtslinien. Auf dem Kopfe trägt sie eine Rosenkrone, deren Formen offenbar der Krone des Heiligen entnommen wurden und das herabwallende lange Haar bedeckt die Schultern und Arme, während die Burgkmairsche grande dame ihren Haarwuchs sorgfältig in einer Netzkappe verborgen hat.

D) Allen diesen dekorativen Einzelheiten entspricht auch die ziemlich minutiöse Behandlung, die eher an einen Illuminator als an einen Tafelmaler gemahnt. Der Zeichner, Burgkmair und der Formschneider Jost de Negker gaben uns ein in breiten Linien gehaltenes Bild, das trotz der bescheideneren Technik weit mehr monumental wirkt.

[26]) Die Rückseite eines Reliefporträts Maximilians I. im Solenhofener Stein mit der Jahreszahl 1516 wird durch eine leicht konvexe, gebogene Platte aus dünnem Silber verdeckt, auf welcher der obige Burgkmairische Holzschnitt Max. I. ex 1508 kopiert ist (v. Kenner, Kameen und Modelle des XVI. Jhs. nach H. Burgkmair, Jahrbuch IV).

In Burgkmairs Zeichnung gewahrt man ferner den starken italianisierenden Einschlag, der in dem architektonischen Hintergrunde und dem Steinpflaster zum Ausdrucke gelangt. In unseres Malers Tafel empfindet der Beschauer gleichsam eine Sehnsucht nach dem Freien, nach dem Geruche der Erdscholle, nach der Landschaft. Hier spricht zu uns ein nordischer Künstler, der trotz der Entlehnung der Komposition und mancher Details sich doch selbst treu geblieben und den strengen Hintergrund Burgkmairs durch die Natur belebte. Dieselbe Liebe zur Mutter Natur spricht zu uns aus den Randzeichnungen des Gebetbuches und aus den Tafeln des Silberaltars Hans Dürers, denn er war es meines Erachtens sicher, der die St.-Georgs-Tafel schuf.

Das für Hans Dürer so charakteristische Merkmal, jene Unbestimmtheit, Plumpheit der Formen, die wir schon aus seinen früheren Werken zur Genüge kennen, macht sich auch hier bemerkbar. Man beachte die schweren Körperformen der Jungfrau, den auffallenden Fehler in der Stellung des Hufes des rechten Pferdefußes, die bis zum höchsten Grade auffallende Formlosigkeit des Drachenkörpers.



Fig. 4 Hans Dürer: Madonna. Aus dem Gebetbuche Kaiser Maximilians I. (Giehlow, Gebetbuch Kaiser Maximilians I.)

Auch der Gesichtstypus der Jungfrau ist uns nicht fremd; die Nasen- und Mundbildung und das kleine Kinn erinnern sehr stark an die Gesichtszüge der auf Wolken knienden Madonna Hans Dürers im Gebetbuche. Die Hände mit den mäßig großen Fingern kommen in vielen Gestalten des Silberaltars vor. Und wenn wir nach der Vorlage für die Landschaft suchen, so verweisen wir wieder auf das Gebetbuch, worin auf Bl. 114 (v) ein ähnlicher Felsen mit einer Burg zu sehen ist. Der Felsen ist analog dem in der Tafel „Christus am Ölberge" und in der „Grablegung" des Silberaltars dargestellt. Und all diesen Landschaften dienten als mehr oder weniger benutzte Vorlagen die Kupferstiche und Holzschnitte des großen Bruders: Unser Felsen erinnert nämlich sehr stark an die Felsenbildung im Kupferstiche Albrechts: St. Hieronymus (B. 61) und der Fels samt den Burgbauten gemahnt wieder an den Hintergrund im Meereswunder (B. 71), eine Anlehnung, die bei dem bekannten Verhältnisse Hans Dürers zu Albrecht selbstverständlich erscheint. Schließlich noch eine Bemerkung, die, glaube ich, wohl am Platze ist. Wer hätte sonst als Hans Dürer in den Dreißigerjahren des XVI. Jhs. ein derartiges Bild in Krakau ausführen können? Hans Kulmbach — abgesehen von der Stildifferenz — kann hier schon deswegen nicht in Betracht gezogen werden, da er bereits 1521 starb. Ein Zunftmaler also? Das scheint mir ausgeschlossen zu sein und ein anderer Schüler Albrecht Dürers hielt sich damals in Polen nicht auf.

So darf wohl der Schluß berechtigt sein, daß wir die Krakauer St.-Georgs-Tafel tatsächlich als ein Werk Hans Dürers ansehen können. Der Leser möge mir nun gestatten, jetzt auf das Porträt Tomickis zurückkommen. Denselben unruhigen Faltenwurf, den wir im Gewande der Jungfrau in der St.-Georgs-Tafel wahrnehmen, finden wir im Meßgewande des Bischofs wieder, ja, noch mehr. Jene zierlichen Perlen, die wir im Helmschilde St. Georgs und in der Schabracke seines Rosses bewunderten, wiederholen sich ganz genau in der Dalmatica, der Casula und an der Infel des Bischofs. Es sind die wie von einem Kreise umgebenen Perlen, ein Motiv, das mit offenbarer Vorliebe von dem Künstler angewandt wurde. Ich möchte mir zu bemerken erlauben, daß derartige Ornamentendetails immer sehr charakteristisch sind und auf eine ausgesprochene Vorliebe des Künstlers zurückgehen, so daß sie fast als eine Signatur des Künstlers betrachtet werden können. Wenn es mir nun gelungen ist, Hans Dürer als Schöpfer der St.-Georgs-Tafel zu ermitteln, so kann ihm folglich auch das Porträt des Bischofs Tomicki zugewiesen werden.

Trotz der Anlehnung an Burgkmair kann die St.-Georgs-Tafel als Ausdruck des eminenten dekorativen, malerischen Empfindens Hans Dürers, seiner ausgesprochenen Liebe zur Natur, mit einem Worte als sein Werk angesehen werden. Den dekorativen Sinn, den er in den Dienst der Randzeichnungen des Gebetbuches, der Wandmalereien des Wawel-Schlosses, des Porträts des Bischofs Tomicki stellte, finden wir wieder in der St.-Georgs-Tafel. Und nicht zuletzt ist es sein Werk der Farbenwerte wegen.

Das auf Holz mit Temperafarben gemalte Bild wurde, laut Aussage des eingangs genannten Sakristans, im Jahre 1880 über Veranlassung des Domvizekustos Polkowski nur mit neuem Firnis überdeckt, ohne daß eine Übermalung damals und auch später stattgefunden hätte und in der Tat scheint die Tafel nicht übermalt zu sein. Ihre Erhaltung ist auch sonst eine sehr gute[27]).

Sehr beachtenswert ist die dekorative Wirkung des Gemäldes. Das rubinrote Kleid St. Georgs fließt in einem feinen Farbenakkord mit der (seltsamerweise) olivgrünlich-grauen Rüstung und mit dem Strohgelb der Krone und des Visiers zusammen. Die starke Wirkung des aus dem Helme herausragenden zinnoberroten Schildes wird durch das Weiß einer der Straußfedern abgeschwächt, durch welche wieder die zweite, rote Straußfeder durchschimmert. Die gelbliche Schabracke mit rosigen Tönen und der dunkelgrünen Franse bildet eine schöne Farbenharmonie mit der ebenfalls olivgrünlich-grauen Pferderüstung. Von dem Hintergrunde der Schabracke heben sich der graue, perlengestickte Pelikan und die strohgelben Kreuze ab. Die rotweißen Straußfedern des Rosses vervollständigen diese dekorative Wirkung. Wenn nun der Blick nach unten schweift, so gewahrt man vorerst das Weiß der Pferdefüße, unter welchen sich der in hellen zitronengelben Farben gehaltene Drache mit hellgrünen Flügeln und Krallen und rotem Rachen wälzt. Das von seiner Halswunde herabfließende Blut färbt den braunen Erdboden. Das Gewand der Jungfrau schimmert in karminroten und zitronengelben Tönen und hebt sich von den zwei dunkelgrünen Bäumen ab. Den Abschluß dieser farbenreichen Symphonie bilden die lichtbraunen Felsen und Burggebäude mit meergrünen und ziegelroten Dächern und der grünblaue Himmel mit den hellrosa und gelblichen Tönen des Horizontes.

[27]) Die Rückseite ist wurmstichig.

Vergleicht man die einzelnen Farbentöne mit jenen des Silberaltars, so findet man, daß das Rubinrot des Gewandes St. Georgs mit manchen Gewändern der Figuren des Silberaltars übereinstimmt und daß die ziegelrote Gesichtsfarbe des Heiligen und der Jungfrau sich öfter in den Altartafeln wiederholt. Auch das Olivgrüne, die Vereinigung der roten und gelben Töne ist den beiden Werken gemeinsam. In beiden Werken findet man schließlich denselben dünnen Farbenauftrag[28]).

Wenn wir schließlich die St.-Georgs-Tafel in das Opus der Krakauer Arbeiten Hans Dürers einreihen wollen, so glaube ich, es sei das früheste, bisher bekannte Bild des Künstlers. Die Renaissancemerkmale, die schon deutlich im Porträt Tomickis wahrzunehmen sind, treten hier noch in geringerem Maße zutage. Wenn nun das Bildnis des Bischofs gegen 1532 entstand, so muß wohl die St.-Georgs-Tafel um einige Jahre jünger sein. Die Tafelbilder des Silberaltars, die schon stark italianisierend erscheinen, gehören zu den letzten Werken des Künstlers, der höchstwahrscheinlich 1538 in Krakau aus dem Leben schied.

Für die Entwicklungsgeschichte der europäischen Malerei hat wohl Hans Dürer keine Bedeutung. Unbestreitbar sind dagegen seine Verdienste um die Kunst in Polen. Er kam dahin als Vermittler der großen Kunst seines Bruders und Burgkmairs, und durch sein langjähriges Schaffen als königlicher Hofmaler wirkte er anregend und befruchtend. Seine großen dekorativen Arbeiten im Wawel-Schlosse beeinflußten zweifellos jene, die später in den Krakauer Klostergängen und Kirchen ausgeführt wurden. Ich bin überzeugt, daß einige der vor wenigen Jahren entdeckten Wandmalereien im Krakauer Franziskanerkreuzgange unter dem Einflusse Hans Dürers entstanden sind. Mein Freund, Dr. Stanislaus Turczyński, hat meiner Ansicht nach vollkommen recht, wenn er die jüngst im Zisterzienserkloster in Mogiła (bei Krakau) entdeckte Wandmalerei, „die Kreuzigung", für die Schule Hans Dürers in Anspruch nimmt[29]). Daß er und sein großer Bruder auf die sogenannte Mogiła'er Miniaturistenschule, deren Begründer Frater Stanislaus de Mogiła war, einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat, dies habe ich in meinem zitierten Werke („Kanzler Christoph Szydłowiecki") nachzuweisen versucht. Man hat schließlich ganz richtig darauf hingewiesen, daß die dem Porträt Tomickis so auffallend in der Komposition und im ganzen Stile ähnlichen Bildnisse der Krakauer Bischöfe: Johann Latalski (1535—1537), Johann Chojeński (1537—1538) und Peter Gamrat (1538—1545) sich direkt an das Porträt Tomickis anlehnen und wer weiß, ob (wenn einmal jene Bildnisse gereinigt sein werden) es sich nicht herausstellen wird, daß die zwei ersten sogar von Hans Dürer selbst ausgeführt wurden.

Zum Schlusse noch eine Bemerkung.

Hans Dürer, der Mitarbeiter an den Holzschnitten des Triumphzuges, mußte zweifellos auch in dieser Technik Vorbilder geschaffen oder zum mindesten anregend auf die heimischen Formschneider gewirkt haben. Die Geschichte des Holzschnittes und des Kupferstiches in Polen im XVI. Jhs. harrt noch ihres Bearbeiters. Vielleicht wird es ihm gelingen, das nachzuweisen, was hier nur angedeutet wurde.

Und so erscheint die Baugeschichte des Wawel-Schlosses nicht nur mit den Namen hochverdienter italienischer Architekten und Bildhauer, sondern auch indirekt durch Hans Dürer, der ja in den Spuren seines berühmten Bruders wandelte, mit Albrecht Dürer —

[28]) Nur an einigen Stellen ist dieselbe etwas dicker.

[29]) Nach einer mündlichen Mitteilung des Genannten.

und die Geschichte der einstigen Kirche auf dem Wawelberge mit Hans Burgkmair verbunden.

Wenn Hans Dürer jenen großen Meistern den Weg in Polen nicht geebnet hat, denn dies geschah durch Holzschnitte und Kupferstiche schon früher, so hat er sie zum mindesten den Einheimischen mehr bekannt gemacht und die Aufmerksamkeit der in Krakau wirkenden Künstler in höherem Grade auf sie gerichtet.

Die Anregung, die jene Schöpfer der Krakauer Wandmalereien, jene Bildnismaler und Illuminatoren und nicht zuletzt die Kupferstecher und Formschneider erhielten, die ging zum großen Teile von Hans Dürer aus.

Und darin liegt seine Bedeutung.

DRUCK VON RUDOLF M. ROHRER IN BRÜNN